I CANTI POPOLARI DEL PIEMONTE (1)

—

I.

Il ch. conte Nigra, amoroso quanto dotto cultore di studi *demopsicologici*, ha pubblicato da poco in un bel volume un' ampia raccolta di questi canti, di cui importanti saggi già si erano avuti nella *Rivista Contemporanea* ed in altri periodici. La pubblicazione del Nigra, cui sono indispensabile complemento le due del Ferraro per l' alto e basso Monfer-

(1) C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte,* Torino, Loescher, 1888. — Ferraro, *Canti Monferrini* (Alto Monferrato), Torino 1870, — Id. *Canti popolari del Basso Monferrato*, Palermo, Pedone Lauriel 1888.

rato, abbraccia quindi tutta la fioritura popolare poetica del Piemonte, non senza aggiungere, quando pareva opportuno, le lezioni di altre provincie italiane o straniere che acquistavano importanza dal raffronto. È insomma una pagina di storia intima che l'illustre raccoglitore ci presenta con questo volume, storia, ignorata ancora per molti rispetti, di un gran cuore, perchè formato da tutto un popolo che consente negli stessi pensieri ed affetti e li ripete in voce di canto, talora lieto e beffardo, le più volte involuto di malinconia. Va innanzi alla raccolta un dotto studio sulla natura della poesia popolare italiana; e scopo precipuo dell' Autore in esso è di determinare i caratteri della produzione poetica nell' Alta Italia al confronto dell'Italia inferiore. — « La poesia popolare, egli osserva, è creazione spontanea della razza che la canta, risponde al sentimento poetico ed estetico proprio di questa razza e costituisce un carattere etnico speciale della medesima » (1). Ora, come nella penisola trovasi il substrato di due razze distinte, la celtica nell' Italia superiore, la latina nell' inferiore, così devono trovarsi corrispondenti due forme di poesia popolare, *narrativa oggettiva* la prima, *lirica soggettiva* la seconda; più artificiosa colorita musicale questa, quasi canto di bucolici antichi, più schietta quella di sentimento e compenetrata di una serietà più affettuosa.

I massimi rappresentanti di queste due specie sono lo strambotto e la canzone, separati tra loro dalla linea geografica ora accennata, senza pregiudizio, s' intende, delle immigrazioni che lo strambotto e lo stornello fecero nell' alta Italia e la canzone nella media ed inferiore. Più numerose, per vero, le prime che le seconde, conservando ciascuna

(1) *Disc. prelim.*, p. XIX. I seguenti passi virgolati senz' altra indicazione, sono tolti dal medesimo *discorso*.

specie, nel trapiantarsi fuori della sua sede naturale, visibili ed evidenti i segni della provenienza, ossia per lo strambotto i versi con desinenza ordinariamente piana; per la canzone la metà almeno dei versi con desinenza tronca. E quanto alla loro trasmissione, il Nigra stabilisce la seguente regola generale: — « Una data materia poetica può benissimo passare con facilità da un paese all' altro e trasmettersi successivamente a popoli di lingua e di razze diversi, quand' anche continenti e mari li separino, ma se quella materia poetica è giunta a fissarsi nel verso, nella strofa, se è giunta a modellarsi in una forma determinata più o meno perfetta, il *novum opus* che ne risulta non si trasmette più, di regola generale, in questa sua forma, se non a popolazioni omoglotte, parlanti cioè idiomi identici o molto simili. Le eccezioni a questa regola, quando esistono, hanno una ragione storica accidentale e non possono invocarsi contro questa regola generale ».

L' Autore passa quindi al contenuto poetico dello stornello e dello strambotto, e la questione proposta tocca, come egli osserva benissimo, direttamente l' essenza e l' origine di questo doppio componimento. Poesia antica e tradizionale, che rispondeva stupendamente al carattere etnico del popolo latino, essa con successione non interrotta si svolse tra noi fin da epoca remota. Ma questa tradizione è interamente popolare? L' artificio, e la raffinatezza che si palesa in molta parte di poesia prodotta dalla Sicilia e dalla Toscana contrastano a siffatta affermazione. Ma pur riconoscendo gli influssi che la poesia d' arte esercitò sulla popolare, sarebbe grave errore il credere che questa sia nata da quella. Prima ancora che presso il popolo romano si levasse a perfezione quella poesia che, secondo il Nigra, è peculiare al suo genio poetico, poesia essenzialmente soggettiva, di contenenza amorosa e morale, in Sicilia era fiorito il canto più

antico e più popolare che l'Italia abbia avuto, ossia il canto bucolico amebeo. Da esso provennero l'egloga latina e, come lontana propaggine, lo strambotto e lo stornello moderni.

Passando alle canzoni, il Nigra le divide in *storiche*, *romanzesche*, *domestiche*, *religiose*, e viene alla conclusione che cotesta forma è speciale al popolo dell' Italia superiore ed agli altri popoli romani, escludendone, come già fu detto, le altre provincie italiane, presso cui non sia perdurato un substrato celtico. È questo per il dotto critico un fatto etnico. — « La poesia epico narrativa, egli dice, ripugnò al genio latino e fu invece prediletta in ogni tempo all'imaginoso temperamento dei Celti, soliti convertire la storia in leggende e non aventi anzi anticamente altra storia che le leggende tradizionali messe in versi e recitate o cantate ». — Avvertenze, ben inteso, che vanno riferite alle canzoni *storiche*.

Quanto alle *romanzesche* o *domestiche* che, come da per tutto, costituiscono anche per il Piemonte la serie più numerosa dei canti popolari, alcune sono originarie e indigene dell' Italia superiore e non si cantano che là, eccetto le poche che furono accidentalmente trasportate in altre parti d' Italia. Ma molte sono comuni all'Italia superiore, alla Provenza, alla Francia, alla Catalogna e, dentro certi limiti, al Portogallo. E quando si dice *comuni*, vuolsi intendere non solo per l' *identità del contenuto*, ma anche per l' *identità* o *quasi identità della forma*, cioè *del metro* e *della rima*. Il Nigra chiama questa poesia, posseduta in comune da parecchi popoli, *celto romanza*, perchè essa appartiene *per contenuto e per forma identica* esclusivamente a quelle popolazioni romanze che furono anticamente celtiche.

Quanto poi alla prima origine di quei canti, si può ammettere teoricamente che ciascuno dei paesi che li possedono abbia potuto dar loro nascimento, trasmettendoli in seguito ad altri popoli omoglotti. Nella pratica, per altro, conviene

accontentarsi di vedere come la trasmissione può essere avvenuta. — « Il modo e la via di trasmissione, in circostanze simili, devono servirci di criterio per determinare, se non il *luogo di origine* della canzone, almeno la sua *provenienza immediata* ». E in alcuni casi la ricerca è facile. Se, per un esempio, una canzone si trovi identica nell'Italia, nella Provenza e nella Catalogna, questa circostanza non basta ad accertarne l'origine, ma certo la trasmissione ebbe a farsi per la Provenza, regione intermediaria tra la Catalogna e l'Italia continentale. E quando si tratti di canzoni comuni all'Italia superiore e ad altre regioni celto romanze, si verifica sempre l'intermediario forzato della Francia della lingua d'*oc*, e della lingua d'*oil*. Ma si limita essa a trasmettere, o adempie ad un ufficio assai più importante, quello di creare? Gli indizi che si ricavano dalle canzoni più note, come per es. quella di *Clotilde*, o la *sorella vendicata*, degli *scolari di Tolosa*, dell'*occasione mancata*, o del *matrimonio inglese*, stanno in favore della Francia, sia essa di lingua d'*oc*, o di lingua d'*oil*. E un altro argomento in suo favore si ricava altresì dall'influenza che quelle due letterature esercitarono, assai per tempo, sugli altri popolì.

La lirica d'arte provenzale irradiò della sua luce l'Italia non solo, ma le stesse lontane rive portoghesi, ed anche più forti e durevoli furono gli influssi della letteratura francese. Se questo avveniva per la poesia d'arte, è pur naturale che la popolare, coeva o preesistente a quella, si diffondesse con eguale rigoglio nei paesi vicini.

Per ciò che, in fine, riguarda più specialmente il Piemonte, i rapporti suoi colla Francia sono troppo numerosi e frequenti, perchè la produzione popolare di quel paese non fosse assai presto importata tra noi. Il Vallese e la Savoia, che congiungono geograficamente e linguisticamente il Piemonte colla Francia della lingua d'*oil*, e dall'altra parte il colle di

Tenda e le valli delle Alpi Marittime e Cozie per la Provenza, divennero da tempo antico il mezzo facile ed aperto di una copiosa trasmissione, ed i segni dell' origine straniera appaiono visibili in molti canti piemontesi. Manca per contro, ad eccezione di qualche caso sporadico, ogni traccia di provenienza diretta latina, o greca, o germanica, o tanto meno araba.

II.

Il dotto critico passa quindi a considerare il periodo genetico de' canti popolari, notando giustamente che esso ha sempre alcun che di misterioso.

Questa ricerca non può farsi, con qualche criterio di attendibilità, che per le sole canzoni storiche.

Per tutte le altre bisogna restringersi a congetture, e il Nigra ne produce alcune. Così il *Moro Saracino*, per es. — « potrebbe essere contemporaneo nella sua originaria formazione alle prime escursioni dei Saraceni sulle coste del Mediterraneo e quindi risalire al IX secolo. Le canzoni cavalleresche, del periodo in cui questo sentimento fu più predominante nel mezzodì ed occidente d' Europa, le pastorali, durando la maggior fioritura della lirica provenzale ». Ma per le storiche egli non dubita che siano ordinariamente coeve col fatto narrato e portino quindi con sè, per così dire, il loro atto di nascita.

Nella sua prefazione, il conte Nigra è per altro alquanto più riservato su questo punto che non lo sia poi nella illustrazione dei canti, e singolarmente del primo: *Donna Lombarda.* Nella prefazione egli ferma, opportunamente a parer mio, il seguente principio: — « Per le canzoni storiche in generale si deve presumere che la loro creazione sia dovuta all' impressione contemporanea. Ma nulla ripugna a supporre

che l'impressione contemporanea del fatto possa essere talora sostituita *dall' impressione d' una narrazione posteriore* orale o scritta ». Per *Donna Lombarda* invece, affrontando quella che egli stesso dice grossa questione, ritorna alle antiche conclusioni, malgrado l'avviso contrario del d'Ancona, ed opina che la redazione originaria di quel canto risalga all' epoca del fatto, ossia al VI secolo dell' era volgare.

Tuttavia un critico acuto come il Nigra non poteva nascondersi le obiezioni, che naturalmente insorgono, e le più forti paiono due. Tenuto conto della incontestabile concordanza fra la canzone e le cronache di *Paolo Diacono* e di *Agnello ravennate*, non è egli possibile che la canzone sia opera di un tardo lettore de' due cronisti? — La seconda riguarda il linguaggio. Difatti abbiamo qui un canto dialettale anteriore d'assai allo svolgimento dei volgari italici. Quanto alla prima obiezione, il Nigra si contenta di rispondere che ne mancano le prove; ma, anche convenendone, il dubbio non resta con ciò eliminato. Sulla seconda si ferma, e qui ci troviamo tra i due corni di un dilemma. O ammettere, come con la solita chiarezza notava il prof. d' Ancona, che il canto durasse lungo tempo nella forma di barbara latinità e più tardi, dopo parecchi secoli, venisse trasportato ne' vari dialetti d'Italia, o in quell'uno donde passò poi agli altri; o ammettere che fin dal VI secolo esistesse di già un volgare abbastanza polito da narrare con forma poetica il truce fatto che aveva commosso la popolare fantasia. A quest' ultima conclusione s'attiene il conte Nigra. Egli crede che i Celti abitori della valle padana parlassero fin da' primi tempi della dominazione romana un latino con indole dialettale, e che fin dal VI secolo conteneva, non soltanto in germe, i principali caratteri del dialetto moderno. — « Non vi fu mai tempo » egli soggiunge « dopo l'epoca romana, in cui gli idiomi parlati dalle plebi dell' Alta Italia e non fissati dalla scrittura

potessero dirsi nuovi. Tanto dovettero essere insensibili, benchè continue, le trasformazioni » (1). Sarà, ma bisognerebbe provarlo. Il Nigra è in questa parte assai più assoluto del Pitrè, che s' accontenta di far risalire un cantare siciliano ai tempi di Guglielmo II il Buono (2). Frattanto però gli scarsi documenti di indole quasi popolare, pur di qualche secolo posteriori, ci testimoniano bensì l' uso di un latino spropositato che nascondeva in sè il germe di una profonda mutazione, ma nulla che comprovi l' uso di un vero dialetto in componimenti poetici. Man mano che ci andiamo avvicinando al Mille, le parole italiane si vengono sovrapponendo alle latine, ma sono sovrapposte, non fuse insieme, non così in somma da dar luogo ancora ad una parlata nuova che fosse addestrata all' espressione letteraria di sentimenti ed affetti popolari. Figuriamoci poi nel VI secolo! — La canzone dei soldati di Luigi II per la prigionia beneventana di questo imperatore, risale al secolo IX, e a giudizio del Bartoli il latino è — « così fatto da escludere ogni idea che l' autore del canto popolare avesse studio di grammatica e di lettere » (3). Ma però è latino. Se ne vede una prova ancora nel secolo XII, all' alba del risveglio italiano. Se c' è alcuno che tolga arditamente a scrivere in un dialetto italico è un trovatore, un poeta d' arte, Rambaldo di Vaqueiras; il povero cantastorie lombardo o veneto invece, che si faccia a narrare in piazza, alterando, inventando, alcuna delle *canzoni di gesta*, tiene come un obbligo di scartare, o almeno di ridurre quanto può, il suo idioma domestico perchè troppo rozzo, di fare altrettanto del latino, perchè ormai logoro ed a lui per giunta troppo difficile, e di parlare, per diritto o per traverso,

---

(1) NIGRA, op. cit. p. 27.

(2) G. PITRÈ; *Studi di poesia popolare*, Palermo, Pedone Lauriel, p. 43.

(3) BARTOLI, *Storia della lett. ital.*, Firenze, Sansoni, I, 69.

in francese. Ne sia es. il *Macaire*, il cui autore nessuno dubita che fosse un popolano. Certo egli narrava in quell' ibrida mescolanza di francese e di veneto per rendersi più chiaro ed intelligibile a tutti, non per diventar più oscuro.

Si vorrà ora rispondere che quale sia la lingua volgare usata per la trasmissione del Canto poco importa, purchè il fatto siasi avverato? Ma in una canzone che ha per sua patria originaria la valle del Po, sarebbe strana la lingua francese che i nostri usavano nel racconto di imprese cavalleresche del ciclo carolingio. Insomma, o fin dal VI secolo si cantava questa canzone, come vuole il conte Nigra, e la lingua in essa adoperata ebbe ad essere un volgare nostro, ed è inoltre necessario ammettere tutto un ciclo di canti popolari nello stesso dialetto — non sarebbe ragionevole il supporre che *Donna Lombarda* sia un fenomeno isolato — o questo pare un po' forte, come veramente è, ed allora bisogna ridursi a credere in una tradizione del fatto, che siasi perpetuata tra i volghi dell' Alta Italia durante i secoli dal VI al XII, e svoltasi poi in voce di canto, quando quei volghi dispersi ebbero una persona civile e una lingua definitivamente costituita.

A siffatta conclusione pareva accostarsi lo stesso conte Nigra, quando toccò la prima volta questo argomento nella *Rivista Contemporanea*. — « La coevità, egli scriveva allora, non vuol essere intesa in senso assoluto, nè si deve pensare che il canto storico esca, subito dopo l' evento a cui si riferisce, perfetto e finito. Per le canzoni storiche, non meno che per le altre, esiste sempre un periodo più o meno lungo d' incubazione, al quale succede una continua elaborazione che si va perpetuando con fasi diverse ».

E della stessa opinione è pure il Prof. d'Ancona, il cui valore in questi studi è noto. Egli crede che anche per *Donna Lombarda* — « certamente delle più antiche fra le canzoni po-

polari, debba ammettersi cotesto tempo di segreta maturazione, e che la sua data di origine abbia da porsi non prima del generale e contemporaneo ridestarsi dell' intelletto, della lingua e della persona civile del popolo italiano » (1).

III.

Sarebbe superfluo ch' io mi distendessi più oltre a notare la mirabile erudizione, l' intelletto d' arte con cui il raccoglitore ha saputo illustrare, quasi per intero, la ricca fiorita di canti piemontesi che ora ci presenta. Il nome del conte Nigra non è nuovo ed è la migliore malleveria per i lettori. Mi restringerò piuttosto ad alcuni di questi canti, e per informare dei risultati cui è giunto nelle sue ricerche l' illustre critico, e per fare, occorrendo, qualche osservazione.

Di *Donna Lombarda* che apre il volume già abbiamo parlato. Il Nigra produce parecchie altre lezioni, oltre quelle già

---

(1) D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, p. 118. A proposito dell' amante seduttore in *Donna Lombarda*, indicato quale re di Francia, come osserva il Nigra, in dieci diverse lezioni, tra cui una del Basso Monferrato (FERRARO, op. cit. p. 3), ne aggiungerò qui, come variante un' undecima da me raccolta udendo cantare questa canzone tre anni sono a Bergamasco (Alto Monferrato). Essa differisce alquanto da quelle portate dal Nigra: in queste la donna stessa dice di bere il veleno e di morire per amore del Re di Francia, ovvero che ne avviserà il Re di Francia e poi morirà. In quella che presento invece è il marito che rinfaccia alla donna l' amore per quel Re e si avvicina quindi alla variante ricordata dal Ferraro (loc. cit. p. 5). Cito gli ultimi versi:

An bivinda la prima sgutta
Dona Lumbarda cambia culur.
An bivinda la sgunda
— Caro marì, mi avricumand.
— Ricumandeve a lo re di Fransa
L' è sempr sta 'l vost prim' amant.
(Cantata da contadine).

date da lui anni passati nella *Rivista contemporanea,* ed amplia e completa le sue indagini comprovanti, così da non poterne dubitare ormai, l' identificazione di *Donna Lombarda* con la storica Rosmunda regina de' Longobardi.

V' è poi una serie di canti che credo fermerà l' attenzione dei lettori; poichè si riferisce ad un tipo comune per tutti, e che fa pure le spese di molti racconti devoti e profani e leggende agiografiche nel Medio Evo. Voglio intendere la donna perseguitata e indegnamente maltrattata dalla suocera o dal marito, o da un amatore respinto. Rientrano, più o meno strettamente, in questa specie di ciclo popolare poetico la *Sposa Porcaia*, la *Sorella vendicata,* gli *Anelli*, *Un' eroina.*

E in un qualche rapporto con questa, sta pure un' altra serie su cui cade l' attenzione anche del raccoglitore, ossia quella che ha per tema mogli o fidanzate uccise dai mariti o dagli sposi.

Cominciamo dalla *Sposa Porcaia* (1). Le sue attinenze con il tipo suaccennato appaiono evidenti. Ecco l' argomento del canto, come è riassunto dal Nigra.

— « Il marito prima di partire per la guerra raccomanda la sua sposa alla madre. Non le faccia fare il pane nè il bucato. La tenga in camera a cucire e ricamare. Ma appena il marito è partito, la suocera manda la nuora a pascere i porci e le impone di filare tre o sette fusate e di portare a casa una fascina di legna. La nuora passa così sette anni senza ridere e senza cantare. Il primo giorno che canta, suo marito, che è arrivato, l'ode, l' incontra, apprende i cattivi trattamenti usatile dalla suocera, va a casa, passa la notte colla propria moglie e il mattino rimprovera acerbamente la madre. D' ora innanzi la suocera servirà la nuora. E se non fosse sua madre, dice lo sposo, le avrebbe tagliato la testa ».

---

(1) NIGRA, op. cit. p. 320.

Il popolo ha smussato le angolosità, smorzato ciò che eravi di troppo stridente nella leggenda; ha sbandito infine anche di qui l' intervento del soprannaturale, ma in fondo cotesta nuora è un personaggio stesso con le Costanze, Ildegarde, Flavie, Crescenze diffuse per tutta Europa, è una nuova trasformazione del vecchio soggetto: conto devoto per il mistico medioevo; novella gioconda ed umana per il Boccaccio e Ser Giovanni Fiorentino, sacra rappresentazione nei secoli XIV e XV, e giù giù, all' estremo della lunga catena, i raccontini popolari ed il canto, vivace e rigogliosa propaggine, ed alle origini le infiltrazioni e le compenetrazioni frequenti della novellistica orientale, e dell' antico mito greco (1). È una riprova, se ce ne fosse bisogno, della tenacità di certe tradizioni tra il popolo. Il Nigra oltre questo, porta il canto di S. Alessio, già noto per la raccolta monferrina del Ferraro, in due nuove lezioni, e quello di Santa Caterina.

Entrambi sono di sorgente agiografica. Mi sia permesso in tale materia aggiungerne qui altri due che non trovo nelle raccolte citate, quale umile contributo a cotesti studi sulla poesia vernacola popolare. Il primo di essi, *la bella Elena* (2), per me non dubiterei punto a crederlo una derivazione dell' altro canto, esso pure europeo, della fanciulla innocente perseguitata; ma vedano i competenti. Nei Bollandisti non rinvengo nulla che si presti ad una identificazione con alcuna delle sante di questo nome colà ricordate; e questo proverebbe, nel caso, che, come è avvenuto per le sante Guglielma ed Uliva e Stella delle Sacre Rappresentazioni, anche la bella Elena, probabilmente, riconosce la sua origine prima da antichissime avventure romanzesche che si trasmutarono poi in leggende sacre, non

---

(1) D'ANCONA, *Origini del teatro*, I, 363.

(2) V. Appendice, n. 1.

accolte tuttavia, nè registrate per autentiche dagli agiografi (1). Ma gli influssi ascetici medioevali sono in essa sensibili. Difatti delle due vie che si offrono all' eroina per cessare l' indegna persecuzione, l' ardimento o l' astuzia che conta su mezzi puramente naturali, e la pietà attrita invocante il miracolo, essa presceglie la seconda. Ed il miracolo sappiamo che è uno de' motivi principali nelle leggende martirologiche.

Santa Uliva, come Stella, come la Penta Manomozza del *Pentamerone*, volendo sfuggire alle insidie del padre, che è innamorato di lei per le sue belle mani, se le recide.

Nella canzone il racconto leggendario è storico; manca la premessa delle mani tagliate; ma la caduta del bambino nel fuoco con tutta probabilità è spiegata da questo fatto: se non che esso risuscita miracolosamente e ritorna bello e vispo nella cuna a confondere i malvagi accusatori della Santa. Il particolare dell'allattamento si trova poi in tutte le redazioni del devoto conto, se per il figliuolo od i figliuoli del re si deve intendere quello o quelli che essa aveva avuto in comune dalle reali nozze; ma non mancano le varianti per cui l' eroina si trasforma in vera ed autentica balia. Per es. nella *Novella della Pulzella di Francia* narrata dal Bracciolini, l' imperatrice moglie di Enrico imperator romano avendo sentito — « della fama della sconosciuta Reina entrata nel Monastero, che ancora lattava il proprio figliuolo, desiderando dare al figliuolo balia degna e di buoni costumi, mandò a pregare la Badessa gliela mandasse » ecc.

Nella seconda canzone è impossibile non riconoscere la storia della bella Magdalena, trasfigurata in romita penitente del deserto dal cupo ascetismo dell'età di mezzo (2). Maria Mad-

---

(1) Cfr. D'Ancona, op. cit. loc. cit.

(2) V. Appendice, n. 2.

dalena si vuol convertire e batte alla porta del Paradiso. Pietro va a vedere chi è, e ne riferisce a Gesù, che manda Paolo a confessare la bella pentita. I peccati sono molti e grandi, e la conclusione è che essa starà sette anni in un deserto. Al loro termine, l' angelo discende e la interroga. La contrizione è stata aspra, ma fra il pietoso racconto la bella peccatrice mescola un inopportuno rimpianto della bellezza perduta — « le mie mani non sono più così bianche come quando giuocavo ai dadi ». — Ed allora l'angelo, osservandole che ha peccato ancora, la condanna per altri sette anni nel deserto.

Quanto poi siffatta materia leggendaria avesse larga diffusione e pervadesse gli strati popolari, assumendo forme diverse, ce lo dice il Nigra stesso nelle illustrazioni di S. Alessio. Oltre le due lezioni da lui offerte e quella monferrina del Ferraro, egli cita altre due redazioni poetiche della stessa leggenda, stampate in Torino e in Bologna. E per quella di Santa Caterina vergine e martire, il Pitrè osserva che una storia in versi ed in dialetto siciliano dovette esser composta verso il secolo XVI, o XVII da un povero contadino di quell'isola, e portata quindi a Napoli dove si stampa e si vende tuttora sotto il titolo di *Historia, vita, martirio e morte della gloriosa Santa Caterina* (1). Il cantare piemontese è esso una derivazione della storia siciliana, ovvero l' uno e l'altra sono indipendenti? Io starei piuttosto per la seconda opinione. Se è vero che la canzone è forma speciale caratteristica dei paesi celto-romani, e se è vero d'altra parte che quelle pie tradizioni erano vive e popolari non solo in ogni lato d' Italia, ma in tutta Europa, non ci vedo difficoltà perchè in Sicilia esse si estrinsecassero sotto forma di poemetto religioso e nel solito metro dell' ottava, mentre diventavano breve canto con rime ossitone nell' Italia settentrionale.

---

(1) PITRÈ, op. cit. p. 52.

Andiamo ancora trascegliendo qua e là nell' ampia raccolta del Nigra, dando la preferenza a que' canti che mi offrono l' opportunità di qualche riscontro con altri, o che per la loro novità romanzesca e drammatica in alto grado e per la profonda dottrina recata in mezzo dal raccoglitore, paiono degni di venire più particolarmente segnalati. Tra questi ultimi è notevole quello intitolato: *Un' Eroina.* Il conte Nigra, dietro la scorta dello Child (1), dà un sunto delle diverse lezioni esistenti presso la maggior parte de' popoli Europei. Nessun canto ottenne forse più ampia circolazione di questo. Al lettore non riuscirà forse discaro ch' io riporti qui il testo di *Heer Halewyn,* quale nella traduzione dall' olandese e fiammingo ci è dato dal raccoglitore. Esso è considerato dai critici come uno de' principali, se non il principale dell' intero ciclo, e il meglio conservato.

— « Sire Halewyn cantava una canzone; tutti quelli che l' ascoltavano volevano andare presso di lui.

L' intese una figlia di re, che era molto amata da' suoi parenti.

Ella si presentò a suo padre: — Padre, posso io andarmene presso Halewyn?

— Mai no, figliuola mia, non andarci. Chi va non torna.

Ella si presentò a sua madre: — Madre, posso io andarmene presso Halewyn?

— Mai no, figliuola mia, non andarci. Chi va non torna.

Ella si presentò a sua sorella: — Sorella, posso io andarmene presso Halewyn?

— Mai no, sorella mia non andarci. Chi va non torna.

Ella si presentò a suo fratello: — Fratello, posso io andarmene presso Halewyn?

---

(1) Fr. Jam. Child, *The Engl. and Scott. pop. Ballads.*

— Poco m' importa ove tu vada, purchè salvi l' onore, e porti alta la tua corona —

Ella salì alla sua camera. Indossò le sue vesti più belle.

Che mise ella dapprima? Una camicia più fine che seta.

Che mise ella al suo bel corpetto? Bende d' oro rilucenti.

Che mise ella alla sua veste rossa? — Una borchia d' oro ad ogni punto.

Che mise ella sui biondi suoi capelli? Una corona d' oro massiccio.

Andò nella scuderia di suo padre; vi scelse il miglior destriere.

Saltò in sella, e cantando e sonando il corno cavalcò per la foresta.

Quando giunse in mezzo alla foresta, incontrò Sire Halewyn.

— Salute, le disse egli andandole incontro; salute, bella vergine dagli occhi bruni e lucenti.

Cavalcarono insieme, e strada facendo più d' una parola uscì dalle loro labbra.

Giunsero presso una forca. Molti cadaveri di donne vi stavano appiccati.

Allora le disse Sire Halewyn: — Poichè tu sei la vergine più bella, scegli la tua morte. L' ora è giunta.

— Or bene, giacchè ho a scegliere, scelgo la spada.

Ma levati prima la tunica; chè il sangue di vergine sprizza ben lungi; s' ei la macchiasse, me ne dorrebbe.

E pria che levasse la tunica, la testa di lui cadde a' suoi piedi.

La di lui bocca mormorava ancora queste parole:

— Andate là giù in mezzo al grano, e soffiate nel mio corno, che tutti i miei amici possiate avvertire.

— Nel grano io non andrò e nel vostro corno non soffierò: l' ordine d' un assassino non eseguisco io.

— Andate sotto la forca, e prendetemi il vasello d'unguento e ungetemi forte il collo rosso.

— Sotto la forca non vo, nè il collo rosso vi ungerò; l'ordine d'un assassino non eseguisco io. —

Ella pigliò la testa per i capelli e la lavò a chiara fontana. Montò balda a cavallo, e ridendo e cantando traversò il bosco.

Quando fu a mezza strada, incontrò la madre di Halewyn.

— Bella ragazza, non avete visto mio figlio?

— Vostro figlio Sire Halewyn è andato a cacciare, voi non lo vedrete più. Vostro figlio Sire Halewyn è morto. Ho la sua testa nel mio grembiule, che è rosso del suo sangue.

E quando essa venne alla porta di suo padre, sonò il corno come uomo.

E quando il padre udì il rimbombo, fu lieto ch'ella fosse tornata.

Ne fecero festa; il teschio fu posto in tavola » (1).

---

(1) NIGRA, op. cit. p. 90 e segg. — L'illustre critico rincalza con buoni argomenti l'ipotesi del prof. SOPHUS BUGGE. che questa canzone adombri cioè la Storia di *Giuditta ed Oloferne*, derivata da un presunto racconto popolare perduto, ed oscurata da una lunga trasmissione orale. Tra le 125 lezioni di essa canzone esistenti a stampa in quasi tutte le lingue europee, quelle che meglio si prestano per siffatta identificazione sono le Danesi e la lezione fiamminga di Bruges. Il nome di *Oldemor*, *Olmor*, *Ulver*, *Hollemen*, *Halewyn* che rinviensi nelle prime può, egli dice, senza troppo sforzo, derivarsi da Oloferne. Nella fiamminga — « la donna che prima d'andare a trovare il seduttore si abbiglia di vesti e ornamenti preziosi, che gli taglia la testa nel letto e la porta seco nel grembiule, e poi la espone dalla finestra al pubblico plaudente al suono di corni e tamburi, può con verosimiglianza personificare Giuditta che porta la testa di Oloferne in Betulia e la mostra a' suoi concittadini ». Il Nigra non si nasconde per altro le gravi difficoltà che si oppongono a quest'ipotesi, prima e principalissima la mancanza dell'anello intermedio che dovrebbe congiungere il racconto biblico colla canzone, se-

Fior di tomba è canto di un'intonazione malinconica come il suo titolo. È una nota elegiaca che vi freme per entro, non frequente nelle canzoni popolari del Piemonte. E non è che in esse manchi l'affetto, ma se affetto v' ha, sgorga dall'intimo de' fatti romanzesco-cavallereschi che vi si narrano, piuttosto che dalle abili sfumature del sentimento lirico. Se può passare il paragone, la poesia piemontese rende immagine di una statua che ha bensì candore di marmo pario e vigorosa bellezza di forme, ma queste sono accennate appena in un rapido abbozzo, piuttosto che svelate compiutamente dalla mano d' un artista amoroso che accarezzi la sua creazione. È d' uopo che una larga simpatia umana supplisca da sè al difetto, e cavi colla fantasia dal masso ciò che la geniale noncuranza dello statuario si è scordata di palesare.

Tanto più volentieri si leggono quindi i canti, non molti, dove quella dolce carezza non manca, come in *Fior di tomba*.

---

conda, il nome affatto diverso da quello di Giuditta che vien sempre dato alla donna. Tuttavia egli propone una spiegazione del fatto ed è la seguente: Il racconto ebraico sarebbe passato, all' epoca delle numerose escursioni dei Danesi e dei Norvegi per tutta Europa, nei paesi scandinavi, perdendo tra via il nome di Giuditta, e travisando fortemente quello di Oloferne. Dalla Scandinavia esso sarebbesi diffuso in Olanda e in Germania, facendo quindi ritorno nell' occidente e mezzodì d' Europa, ma ormai talmente alterato da non lasciarsi più riconoscere come il riflesso del racconto biblico.

Infine il prof. D' Ancona nella recente rassegna su questi medesimi canti del conte Nigra, venuta in luce nella *Nuova Antologia* (fasc. 16 Marzo 1889) è di parere che l' avventura sia veramente dell' età media al tempo della maggior ferocia baronale, ma che nella lezione fiamminga siasi introdotta, come di sbieco, un' impronta del racconto biblico; così che avremmo non una trasformazione di questo racconto, *ma una intrusione di esso, o, come avrebbero detto i comici latini, una contaminazione, prodotta per certa rassomiglianza di casi, una leggenda religiosa con una più recente.*

Eccolo nella traduzione italiana letterale:

« Di là da quelle boscaglie una bella ragazza c' è. Suo padre e sua madre vogliono maritarla. Vogliono darla a un principe figliuolo d' imperatore. — Io non voglio nè re, nè principe figliuolo d' imperatore; datemi quel giovinetto che c' è in quella prigione. — O figlia, la mia figlia, non è un partito per te: domani alle undici ore lo faranno morire. — Se fanno morire quel giovine, mi facciano morir me; mi facciano fare una tomba, che ci sia posto per tre, che ci stiano padre e madre e il mio amore in braccio a me. In cima a quella tomba pianteranno rose e fiori; tutta la gente che ci passa, sentiranno l' odore; diranno: — È morta la bella, è morta per l' amore! » — (1).

Forse fu il sentimento perenne universale, onde è pervaso, e la sua natura in parte lirica, che divulgò assai presto questo canto fuori de' stretti confini celto romanzi (2).

Nato, come opina il Nigra, in Normandia, cantasi a Roma come a Sorrento, e nelle sue immigrazioni è prova della tendenza che ha la poesia nei paesi di strato non celtico a spogliarsi de' particolari proprii al genere narrativo, per restringersi al breve giro dell' ottava siciliana o del tetrastico toscano. Ecco difatti come si cantava a Roma nel 1836:

« Farò finta d' esser morta | farò pianger qualchedun.
» E la gente che passeranno, | ce diranno: che bel fior!
» Quest' è il fior della Rosina | che è morta per amor ».

---

(1) Nigra, op. cit. p. 129.

(2) Lo stesso deve dirsi della canzonetta amorosa: *Ricciolin d' amore*, dal Nigra (op. cit. p. 332) considerata come — « un fiore de' più delicati che, trapiantata nelle Alpi del Canavese, non solo non ha perduto nulla della sua originaria freschezza, ma vi ha aggiunto il selvaggio profumo della nostra flora montana » — Lo stesso argomento ritorna negli strambotti e rispetti della media ed inferiore Italia, e nelle ottave siciliane.

Motivo lirico brevissimo, non più canzone. E con più ampio sviluppo, ma intonazione sempre lirica, il Kestner la udiva, in Roma stessa, cantarsi da una signora romana con una graziosissima cantilena:

« Io vuo' fare una cassa fonda | per poter (ti ro ri ro ri) per poterci stare in tre:
» Il mio babbo e la mia mamma | e il mio amore in braccio a me.
» Ed a piedi di questa cassa | io vi vuo' piantar un fior.
» Ed io tutte le mattine | con mio pianto il bagneró.
» E la gente che passeranno | e diran: oh che bel fior!
» Questo è il fior di Carolina | ch' ella è morta per amor ».

Tutt' e due i cantari romani conservano, come si vede, le rime ossitone, che, secondo il Nigra, sono indizio della loro trasmissione dall' Italia settentrionale (1).

---

(1) Come leggiera variante alle lezioni piemontesi pubblicate dal conte Nigra, aggiungo qui la seconda parte di questa canzone dettatami in Genova dalla Signora Annetta Gardella Ferraris, quale essa la sentì cantare nella campagna di Cuneo:

— Piurè pa pi vui bela — lu 'mpicaran duman.
— Si prest d' fë múri cul giuvo — c' am fassu möri mi,
C' a scavu la fossa granda — ch' a i stagu tre cun mi;
Ch' a i stagu pare e mare — Gian Andrea 'n brass a mi.
E 'n sima d' cula fossa — ch' a i piantu un gelsumin
C' a lu piantu al saba seira — l' induman sarà fiurì:
Un gelsomino bianco — c' a na manda un bun odur.
Dirà la gent: la bela — l' è morta per l' amur.

Cade a proposito pur qui l' osservazione fatta in altra parte dal chiaro raccoglitore (*Il Testamento del Marchese di Saluzzo*, p. 509) che le raccomandazioni per il modo della sepoltura sono frequenti anche ne' canti cleftici della Grecia e dell' Albania. Se non che quelli spirano la ferocia del guerriero, questo il malinconico abbandono dell' amante.

IV.

In fine del volume si legge una buona raccolta di strambotti e alcuni pochi stornelli. È genere questo che va lasciato alla Toscana, probabile sua patria; da noi, come in Sicilia, non attecchisce. Quanto agli strambotti, a ragione il Nigra si rimane contento delle congetture esposte nella prefazione circa la loro remota antichità, ed omette del resto ogni chiosa. È pianta esotica cotesta nell'Alta Italia, e dell'origine straniera il componimento si risente nei vocaboli, nel giro della frase e nella struttura del verso.

Ho chiamata congettura l'opinione del dotto critico per le ragioni che dirò di poi; ma la conclusione cui egli viene, se il lettore ha a mente la prima parte di questo scritto, è assai più assoluta. — « La poesia bucolica amebea, dice il Nigra, la più antica e la più popolare che abbia avuto l'Italia, è in realtà la lontana progenitrice dello strambotto e dello stornello moderni ». Ora pare a me che una tale sicurezza non possa essere che relativa: è felice congettura questa, tutt'al più, ma non è ancora verità provata e dubito se lo sarà mai.

Egli osserva, per un es., che negli elegiaci — « se si tolga l'insopportabile congerie d'allusioni mitologiche, foggiate sul vezzo della scuola alessandrina, resta l'espressione del sentimento dell'amore nelle sue varie fasi, il concetto amoroso, quale appunto si trova, vestito d'altra forma, nello strambotto e nello stornello ». — D'accordo, ma tra quelle due forme la distanza non è poca. Resta il carme bucolico, ed il Nigra opportunamente cita i versi di Virgilio che of-

frono una forte analogia con certe questioni ancora cercate e predilette dall' odierna lirica popolare.

Virg. — « Dic quibus in terris et eris mihi magnus *Apollo* »
« Tres pateat coeli spatium non amplius ulnas » (1).
(*Egl.* III, 104).
Tigri. — » Sappimi dir, sappimi dichiarare...
« Quante goccine d' acqua c' è nel mare » — *Risp.* 37.
— « Di' quante stelle è in cielo e pesci in mare » — *Storn.* 3.

E finisce qui: l' altro passo ch' egli cita (2), contiene una ingegnosa similitudine a cui corrispondono paragoni non meno ingegnosi in parecchi strambotti moderni. Se si dovesse procedere con simili criterii nell' investigazione delle origini, si dovrebbe più d' una volta risalire fino alla poesia indiana degli Arii, perchè certi riscontri e ravvicinamenti più o meno artificiosi sono di tutti i tempi. Restano dunque i versi citati; assai poco, come si vede: ma chi assicura il Nigra che i raffronti moderni con quei due esametri virgiliani, invece di significare la continuità, attraverso i tempi, del carme amebeo derivante in linea retta dai pastori siculi anteriori a Teocrito e a Mosco, non siano di fattura recente? È provato e straprovato ormai che gran parte di poesia popolare è di natura artificiosa: chi assicura che in tempi relativamente vicini la grande fama e diffusione delle egloghe virgiliane non abbia mosso alcuno de' poeti siculi, popolari o popolarizzanti, a riprodurre quel grazioso motivo? Del resto, ammettiamo pure che sia antico: bisogna però tener conto della forte lacuna presentata dal Medio Evo che non

---

(1) A cui bisogna aggiungere l' amebeo che fa seguito nella stessa egloga:

Die quibus in terris inscripti nomine regum
Nascantur flores, et Phyllida solus habeto.

(2) Egl. I, 60.

ha lasciato nulla. I *Carmina burana* sono una derivazione diretta de' lirici ed elegiaci latini; ma non hanno relazione nel loro contenuto col canto amebeo.

Resterebbe veramente la singolarità del canto alterno che si osserva spiccato in Virgilio e si mantiene tutto dì in quelle sfide poetiche che piacciono a' canterini nostri, in ispecie ai toscani. Ma non lo credo, in ogni caso, un argomento molto serio. Tra coteste gare, o bucoliche o semplicemente popolari e le tenzoni provenzali trapiantate più tardi fra noi, quale grande ed essenziale differenza ci corre? Non certo di forma, perchè in fine e nelle une e nelle altre uno degli avversarii si studia di sopraffare e ridurre al silenzio l'altro in una specie di poetico pugilato. E le tenzoni sono produzione affatto indipendente da' carmi amebei degli antichi siculi, e questi e quelle soddisfacevano diversamente ad un bisogno ideale che vive perenne nell'anima del popolo. La sfida che ne' *Contrasti* era dialogo recitato, diventava lirica nel carme amebeo.

Giudiziosamente quindi, per mio avviso, il prof. D'Ancona si limita a porre come probabile l'esistenza di questa forma capitale di popolare poesia nel Duecento, scartando l'opinione del Pitrè e di altri scrittori che risalivano più in su nelle loro date, ossia a' tempi di Guglielmo II (1).

Tutto il resto ha valore, certo, ma come una congettura più o meno probabile, su cui è sempre lecito discutere e dubitare.

E giunto qui, il mio modesto ufficio è finito. Il lettore anche dal poco che ho detto — poco ben inteso in confronto della ricca fiorita di canti messaci davanti dal conte Nigra, spero avrà potuto convincersi della eccezionale importanza di questa pubblicazione. La dottrina copiosa, sicura,

(1) D'Ancona, op. cit. p. 192, in nota.

vien compagna del raccoglitore ad ogni pagina del suo volume, e vi sforza all' ammirazione, anche quando siete da lui discordi ne' giudizi.

Ma non so porre termine alla mia scrittura, senza ricrearmi un tratto colla fantasia quel mondo che il Nigra ci ha con tanto amore riprodotto davanti; curioso mondo che tramanda come l' eco di un' età cavalleresca irreparabilmente passata, consertandola con la miseria e la debolezza e le oscure virtù del presente. Sono fanciulle che, o condotte dall' amore e liberamente, o rapite con inganno dalla casa paterna, vanno lontano, d' ordinario in Francia, seguendo un amante mal fido o un rapitore odioso, e la canzone narra il loro fine immaturo, come un bel fiore che mano violenta recide sullo stelo. E vi sono gelosi che per un lieve sospetto dannano al supplizio l' innocente sposa, e il canto rievoca al pensiero i più foschi quadri della vita medioevale. Ma quale rozzo ed insieme potente poeta è il popolo! Egli, come nei *Due Anelli*, sbozza a furia, a larghi tratti, con vigorosi colpi di scalpello, sdegnando dall' arte aiuti che gli paiono lenocinii. E delle interruzioni nella logica catena del pensiero esso ha cura tanto meno: che monta ciò, se la veloce percezione ha già divorato lo spazio interposto?

I cespugli della via stillano ancora del sangue della *Mariansun* (*Gli Anelli*), la dama gentile che un' infame calunnia aveva tratto ad orribile morte, quando la malvagità dell' accusatore si scopre.

— C' è nessun medico, grida Principe Raimondo, il marito uccisore, nessun medico in questo paese che possa guarire la dama gentile? — Ma essa non può guarire, perchè il suo figliuolino è morto.

Nessuna riflessione morale, nessuna sosta nel dramma che corre veloce alla catastrofe; e muoiono in tre, il figliuolino e la donna innocenti, il marito uccisore che non sa soprav-

vivere al doppio assassinio. Qui tutto è azione: anche gli anellini ritrovati nel cofano e causa, come il fazzoletto di Desdemona, di tanti guai, fremono e scherniscono l' ingannato marito.

La donna vagheggiata o voluta, ora ha il candore di *Margherita* nel *Faust*, ora la dolcezza profonda di *Griselda*. Non molse le lusingatrici, le traviate dalla foia del senso, anzichè dall' ingenuità o dall' impeto della passione. E ragionano col cuore e arcanamente son attirate dalla dolcezza fascinatrice del canto. Prega una di esse:

— « O marinaro della marina, oh cantatemi una canzone. (A fior dell' acqua, a fior del mar), — Montate, bella, sulla mia barca, la canzone io la canterò. — Quando la bella fu in barca, il bel marinaro si mette a cantare. Han navigato cinquecento miglia, sempre cantando quella canzone. Quando la canzone fu finita, la bella a casa vuol tornare. — Siete già lungi cinquecento miglia, siete già lungi da vostra casa. — Che dirà la mamma mia, che sto tanto a ritornare? — Non pensate più alla vostra mamma, oh pensate, bella, al marinaro. — Se ne viene la mezzanotte, ne viene l' ora di andare a dormire. — Oh spogliatevi, oh scalzatevi, corcatevi qui col marinaro. — M' allacciai tanto stretta, che il cordoncino non posso più slacciare. O marinaro della marina, oh prestatemi la vostra spada; prestate, galante, la vostra spada, che il mio cordoncino possa tagliare. — Quando la bella ebbe la spada, in mezzo al cuore se la piantò. — Oh maledetta sia la spada, e quella mano che glie la prestò! Ma se non l' ho baciata viva, morta la voglio baciare.... » (1).

E non per questo manca la nota gioconda boccaccesca, che è nella natura di ogni popolo, ed in ispecie dell' italiano.

---

(1) NIGRA; op. cit. p. 106. V. Appendice, n. 3.

*

Ma essa o deride allegramente la semplicità del contadino, e forse il canto è di fattura cittadinesca e recente, o con matura esperienza della vita scherza maliziosa sui facili amori, non mai offende ciò che è essenzialmente umano, universale, voglio dire il candore e la nobiltà dell'affetto. Chè anzi insorge indignata, quando la coscienza popolare sente che questa legge di umana simpatia è disconosciuta. Ne sia prova ed esempio la *Sorella vendicata.*

Con quanta compiacenza non narra il canto la vendetta che è fatta dai tre cavalieri sul feroce marito! — E la scena ultima è lavorata con insolita cura di particolari: si direbbe che nelle riprese del dialogo, il cantore sorrida finemente, di sottocchi, e pensi di quel briccone ciò che Dante del barattiere giù nell'inferno:

« Tra male gatte era venuto il sorco ».

Da sette anni egli batteva quella povera donna, figlia di un re e tre volte al dì. Essa era andata quel giorno al canale a lavar le sue camicie intrise di sangue, e vede venir da lungi tre cavalieri che — « somigliavano, somigliavano i tre suoi fratelli ».

— « Sposa Giovanna, camicie bianche andate a mettere. — Son già sett' anni, camicie bianche non ho più messo — Sposa Giovanna, vesti di colore andate a mettere — Son già sett' anni, vesti di colore non ho più messo — Sposa Giovanna, dite che a caccia sono andato. — Picchiano alla porta, tre cavalieri son lì. — Oh dite, cameriera, dov' è la dama di questo castello? — Non son cameriera, son io la dama di questo castello. — Sorella cara, i vostri colori dove li avete lasciati? — Li ho lasciati i miei bei colori a vostra casa. — Sorella cara, i vostri bimbi dove li avete lasciati? — Il buon Dio, il buon Dio se li pigliò. — Sorella cara, vostro marito dove andò? — Andò a caccia, non istarà

guari a ritornare. — Colla bocca diceva, ma col dito accennava sotto al letto. L' hanno trovato e colla spada foratogli il petto » — (1).

---

(1) Nigra; op. cit. p. 31. — V. Appendice, 4, 5. — Questo canto, con gli analoghi dello strato celto romanzo, non potrebbe guidarci a scoprire il tempo in cui si venne delineando il tipo di Giselda? In verità non credo siavi alcuno che leggendo per la prima volta la *Sorella vendicata* non corra, senza volerlo, col pensiero alla novella del Boccaccio. Anche nel canto popolare alle torture fisiche onde il barbaro marito incrudelisce sulla misera, vanno compagne le morali: anch' essa ha perduto, come nella lezione riportata, i figli, senza dubbio uccisi dal suo persecutore. Unico divario è qui la truce realtà del dramma divenuta nel novelliere italiano una finzione diretta a provare la longanimità dell' afflitta. Ma l' essenziale della ricerca parmi non stia in ciò, sì bene nel tipo di Giselda. E per essa il Landau pure (*Die Quellen des Dekameron;* Stuttgart 1884, p. 159 e segg.) conclude che l' origine prima hassi a ricercare in una delle molte versioni che ebbe nell' età media la diffusissima leggenda di Genoveffa e di Crescenzia. Ora per le erudite ricerche del conte Nigra non ci si potrebbe avvicinare un po' meglio al prototipo di Giselda? Difatti secondo il raccoglitore, che si giova di autorevoli riscontri sopra scrittori sincroni o di poco posteriori, la canzone si riferirebbe ad un' avventura del VI secolo dell' Era volgare, e la povera maltrattata sarebbe una figliuola di Clodoveo sposata dai fratelli, dopo la morte del padre, ad Amalarico re Visigoto della Settimania. Siffatte violenze che dovevano commuovere i volghi per l'alto grado de' personaggi che divenivano attori nel dramma e le simili, non infrequenti certo ne' baroni di quell' età scomposta e feroce, ebbero a fornire, se la mia non è congettura del tutto campata in aria, fin dal V e VI secolo le linee principali di cotesta soave figura di donna. Piú pazienti ricerche dovrebbero scoprire gli anelli intermedii per cui da una figliuola di Clodoveo si giunse fino a quella di Giannicolo. E nell' indagine converrebbe tener conto delle popolari tradizioni che, come è loro tendenza, vennero localizzandosi ne' diversi paesi dove furono importate, compenetrandosi e fondendosi con elementi speciali a que' luoghi. Del resto il cammino non avrebbe ad essere molto lungo ed arduo, se il racconto poetico, che è derivazione di un antico tema tradizionale, e si dia pure la debita parte a' rimaneggiamenti po-

Così il canto, che, come tanti altri, ci venne dalla Francia, da quel popolo francese cui ci legano rapporti indissolubili di stirpe, di affetto e di pensiero. E per quelle lunghe strade che menano di là dai monti la trasmissione è continua costante. Quei canti la sanno la via e vengono dritti a noi, come il cavallo di Beltramo che rapiva la sposa al signor di *Bomarsè* (1).

Essi accomunano dolori e speranze tra i due popoli, modesti fiori di campo che attraverso i secoli e tante vicende, or luttuose or liete, non han cessato di infiorare le aiuole dei due paesi.

CARLO BRAGGIO.

---

steriori, contiene alcuni particolari che meno si convengono ad una figliuola di re che alla figlia di Giannicolo; basti, per tutti, citare quello della donna che va al canale a lavarvi le sue camicie. Certo cotesta stonatura che abbassa il personaggio fino all' umile fortuna de' volghi spregiati, per la natura stessa di questi canti, non è un' introduzione d' ieri.

(1) NIGRA; op. cit. p. 454: *La Sposa di Beltramo.*

APPENDICE

N. 1 — La bella Elena (1).

Elena, la bela Elena — na baliava 'l fiöl dal re (bis)
L' è an fassandlu e desfassandlu — an tel feu l' a lassà caschè (bis)
S' ai na sun d' lenghe sacrileghe — l' è al re sun andailu a dì.
— O re, Sacra Curuna — el so fiulin l' è mort.
El re munta a cavallo — a cà d' Elena se ne va
— O Elena, bela Elena — duva l' è 'l me fiulin?
— El vostr' fiulin l' è d' sura — ca na prende i so ripos.
— O riposi, o non riposi — 'l me fiulin mi vöi vedè.
Le 'n muntand per quele scale — bella Elena dà 'n suspir;
L' arrcumanda a San Mauriziu — l'on ca l'è mort c' ai lu daga viv.
El fiulin l' era sta 'n t' la cuna — cun un pumin d' or 'n man.
— S' ai na sun d' lenghe sacrileghe — e la testa i vöi fé cupé.
— No, sun pa d' lenghe sacrileghe — l' an ben dit la verité,
L' é an fassandlu e desfassandlu — mi 'n tel feu l' ai lassà caschè.
— O va pura, ti Elena — seis pi santa ti che mi.

2. Maria Maddalena.

Maria Madalena — a si völ cunvertì,
A va pichè le porte — le porte del Paradis.
Gesù manda San Pietro — va veddi chi i' è lì.
— Maria Madalena — ca si völ cunvertì.
Gesù manda San Paulu — o vala a cunfessé.
— Maria Madalena o cunta i to peché.
— I me pecà sun tanti — che mi 'j pöss pa cunté;
La tera che mi porta — duvria sprufundé.
— Maria Madalena — penitensa bsogna fè;

---

(1) Questa e le seguenti canzoni 2, 3, 4, 6, 7 mi vennero comunicate dalla gentile e colta signora Annetta Gardella Ferraris, come furono da lei raccolte nella campagna di Cuneo.

Sett' ani 'n t' un deserto — ti 't deveras passé. —
A la fin de li sett' ani — l' angel l' è rivà lì :
— Maria Madalena — o senti, senti sì.
Maria Madalena — cosa l' astu mangià ?
— De le radis di i' erbu — e d' grama qualità.
— Maria Madalena — cosa l' astu beivú ?
— De l' aqua de la rocia — e ancur n' avensa avù.
Mie man sun pa pi tan bianche — cume quand i giugava ai dè.
— Maria Madalena — ti l' as turnà peché,
Maria Madalena — penitensa bsogna fè
Sett' ani 'n t-el deserto — ti 't duvras turné.

3. La fuga (1).

L' è intrand 'n t' üna galera — a i'è tranta tre garsun,
(bis 1.° verso — ritornello : *fa lan lè* — bis 2.° verso)
E il pi giuvu de li altri — na comensa 'na cansun.
La fia del re di Franza — ca l' era a lo barcun:
— Canta, canta, ti marinaro — canta canta, cula cansun.
Si vöLi che mi v'la canta — calè giù an barca cum mi.
Quand la bela l' è stáita an barca — La cansun l' è ancumensà.
Quand la canzun l' è staita fürnia — La bela a sna völ andè.
— Da la casa del re vostro padre — ben sincsent mia ai sun.
— Cosa dirà lo re mio padre — che m' ved pa 'ndè a supè ?
— Suparè pa cun lo vostro padre — Suparè cun li marinié.
— Cosa diranno le mie creade — S' a m' vedu pa 'ndè a durmì ?
— Durmirè pa con le vostre creade — durmirè cun li marinié.

4.

— Cosa guardi lì vui bela
Lì sul fen, virunfen, altufen
Cosa guardi lì vui bela
Chi nun fei che tan guardè ?

---

(1) Cfr. per lezioni diverse : Nigra, op. cit. p. 106 ; *Il Corsaro* — Ferraro, *Canti monferrini* p. 3; *La Monferrina incontaminata*. Le due lezioni che qui presento sono entrambe sullo stesso tema di una fuggitiva coll'amante, ma la prima, come quella del Benoist, *Sur la bord de l'Ile* a cui molto rassomiglia, manca del fine, e la seconda, parmi, del principio.

Guardu la casa del re mio padre
Lì sul fen ecc.
Guardu la casa del re mio padre
C' a lè tanto luntan.

Guardéla ancura 'na vota
Lì sul fen ecc.
Guardéla ancura 'na vota
Pöi la guardarei mai pi.

Vnive lavè le manine bianche
Lì sul fen ecc.
Vnive lavé le manine bianche
Pöi vni a supè cun mi.

— Le vostr' acque sun trop scure
Là sul fen ecc.
Le vostr' acque sun trop scure
Le mie man pöss pa lavè.

— Descaussè-ve e despöjè-ve
Lì sul fen ecc.
Descaussè-ve e despöjè-ve
Pöi veni a dormì cum mi.

Sun suleja tantu streita
Lì sul fen ecc.
Sun suleja tantu streita
Che m' pöss pa desulè.

Vui, bel galant, chi l' avì la spadinna
Lì sul fen ecc.
Vui, bel galant, chi l' avì la spadinna
O prestemla 'n poc a mi!

Quand la bela l' a avù la spadinna
Lì sul fen ecc.
Quand la bela l' a avú la spadinna
Le 'nt al cör a s' l' è piantè.

I l' ai mai basà-la viva
Lì sul fen ecc.
I l' ai mai basà-la viva
Almanc morta a la vöi basè.

Quand la bela l' è staita morta
Lì sul fen ecc.
Quand la bela l' è staita morta
Grand onur a ian ben fè.

Sinquanta torcie avische
Lì sul fen ecc.
Sinquanta torcie avische
E trumbette e sunadur.

5. La liberatrice (1).

In sul ponte di Mántoa — d' una bela fia u iè.
De là ai passa d'un giuvo — si la vorsuia basè.
E la giustissia d' Mantoa — l' a falo prisunniè.
— Se lo saviss la mia signura — che mi sun chi in preson
La vegneria di carcere — e di carcere in carcerà
Per vegnì a prendi fora — il suo caro innamurà.
A la matin bunura — la bela l' è arrivè;
— Levev le vostre vesti — e bütteve i me vestì.
Vui anderei di fora — e drenta ai starò mi
A la matin bunura — i van per zaminè:
— Ch' al senta siur giudiss — ch' al senta la mia rasun;
'Rzaminè 'na fia — senza 'nsuna occasiun.
— Se vui sarei 'na fia — m' al farei ben savè.
— Sì sì mi sun 'na fia — luntan da sti pais.
Mi sun venu a Mántoa — mi sun vestì de gris.
Quand ch' le vu staja d' fora — a s'è büttè cantè:
Mi sun venü a Màntoa — liberè il mio innamorè.
Vi digo, bela fia — non cantè pa tant
Che vi faruma prende — vui e 'l vostr amant.
(*Dettata da Isabella Grassi di Valenza*).

---

(1) La seguente nell' ultima parte si raffronta con le lezioni francesi date da Puymaigre, da Bladé e da Smith (cfr. Nigra, op. cit. p. 324), in cui la ragazza liberatrice del prigioniero se ne parte cantando e anche ridendosi un po' del giudice.

6. Danze e funerali (1).

(Ritornello: *pover amur!* E dopo il secondo emistichio: *ransignulin!* (2) facendo sempre il *bis*).

— O piè, o bela, cust massulin – a sarà la dispartia
La dispartia tra mi e vui — mio padre mi marita,
Ma mi marita pa pi cun vui — l' è cun n' autra ün po' pi rica.
L' è pa tan bela cuma sei vui — ma l' a tanto più di dota.
Vui n' avì che sent' scu — e l' autra a n'a tre mila .
L' è da sì a quindes dì — mi v' invitu a le mie nosse.
— Le vostre nosse mi vnarei pa — mi vnarö a le danse vostre.
— De le tre veste che vui l' avì — o meteive la pi bela.
— A l' è üna, l' è d' satin bianc, l'autra russa scarlata
L' è la tersa a broche d'or — a l'è questa la pi bela.
Quand la bela l' è stà 'n sül bal — la fala dansè 'na votta.
Tan cuma la fala dansè — l' è cascà 'n tera morta.
Bel galant l' a pià la spa — 'n tel so cör si sla pianteja.
Piè, o pare, li bei piasì — a serchè le dote grosse.

7. La rivale omicida (3).

L' è vnü el temp dle perdunanse
La bela madamin ciama al so mari:
— O sestu cuntent ch' ai vada?
Par cuntent, mi sun ben cuntent,
Basta ch' Ana Maria at vada ansem.

Quand na furu a metà strà
La madamin l'è restà stanca;
Ciama d' andèse a ripusè
Suta l' ombria d' ün ulivè.

---

(1) Per lezioni diverse cfr. Nigra, op. cit. p. 139, Ferraro, *Canti monferrini*, p. 8

(2) Rosignolino.

(3) Aggiungo in fine la seguente canzone e alcuni strambotti di cui non trovo corrispondenza nelle raccolte del Nigra e del Ferraro.

Ana Maria cambia sentimento
E a völ tuè la gentil dama
— La gentil dama na tuerò
E furtünata mi na sarò.

Ana Maria cacia la man
Cacia la man an t'la sacocia;
Un cutelin ssa na levè
An cör d' la dama si l' à piantè.

Arivand a metà strà
Tröva el marì d' la gentil dama
— Ana Maria, cosa völ di
Ch' la gentil dama l' è pa cun ti?

Arivand a metà strà
La gentil dama l' è restà stanca;
I' è passàje i voulörs de strà
La madamin a l' an tuà.

E da lì a un pò di tempo
Già si parla di mariage
E na iero tüti cuntent
Tant i visin cuma i parent.

Ma venenda la seira a nöit
Al marì va n' t' la sua stansa;
Ved na culumba tüta piangent
Cun la sua buca piena di sang.

— O marì, mio bel marì,
Cosa mai na vöI fare?
Quela ch' l' avì ant li vostri brass
A l' è cula ca m' à tuà.

El marî a cunsegna la ciau
Presto presto à la giüstissia;
Un bel fassinè à l' an ben fè,
Ana Maria l' an fait brüsè.

Strambotti (1).

1. Lo mio amur che l' è scarpa lingera
   L' è 'n ballarin che 'l balla vulentera,
   L' balla vulentera a tütt' i iure
   Scarpa lingera a l' è lo mio amure.

2. Mi voi cantà, voi stare allegramente
   Voi fa crepà i gelus e i malcontenti;
   I gelus e i malcontenti creperanno
   Mi pierò l' amur s' am lo daranno.

3. Sun stata a Ruma, sun stata a Milano
   E li piü belli sun li Valenziani
   E li piü brutti sun li Monferrini,
   Rose e garofo sun li Alessandrini.

4. A fè l' amur cun tanti non va bene
   Che vi diran murusa del comune;
   — Murusa del comün la sun mai stacia
   Voj fà l' amur cun chi mi par e piace.

5. I' o vist una carossa che veniva
   Üna barca di seda la me pare
   E drent 'u jéra lo düca de Vienna,
   Al fasiva guerra contra i Vèneziani.

6. Venezia bella fabbrica sul mare
   Cun li canun che battu la Türchia ;
   Ste fiete i 'an avü vittoria
   Sti giuvinin la perdu par la via.

7. O giuvenin che passi da cà mia
   Prestem al vostr cappel da fa umbria.
   Mio cappel non è de tanta altessa
   Da fa umbria a le vostre belesse.

---

(1) Furono raccolti da me in Bergamasco (Nizza Monferrato).

8. An mes al mar a j' éra üna culonna
Cun dodici notari e ün tavlinetto ;
I scrivu le belesse d' üna donna,
An mes al mar a j' èra üna culonna.

9. Il mio amur l' a detto di venire
Alle quattro o sinc' ure de la notte ;
I' ò promis d' andare ad aprire,
A vöi fèlo tambüssè tüta la notte.

10. Rimira quel bucchin sutt' a quel naso,
Non murirò cuntent se non el baso,
A murirò di doglia e di dulure
Se mi non bas quel bel bucchin d'amure.

11. La fia della vedova la mi piace
Cun pü ch' ai vard la mi par sempre pü bela,
Vurè ch' la fus la nora del mio padre
E la cügnaia de la mia surela.

11. Mi sun innamurà andand a spasso
A üna casin-na, che sun tre fratelli ;
Ün a l' è preive, e l' altr a l' è frate,
Cul risulin a l' è il mio innamorato.

13. Vag sü da sta cuntrà a spasseggiando
I' o pers 'l cuore e lo vad sercando ;
L' è stato dito che l' ei truvà vui,
Mi senza cuore e voi n' avete dui.

14. Ier sira e l' altra sira andand, amore
Ho vist la lün-na ch' a cumbattiva il sole
An crediva che la füs la me furtin-na
A l' era il sul ch' a cumbattiva la lün-na.

15. Vedèla là cula lüsenta stela
Che tütt la nocc la mi fà camminare;
La mi fa fà üna nocc così crüdèla,
Vedèla là cula lüsenta stela.

16, Al me amur sì m' a mandà üna lettra
Cume sarèva a dì che sun mureta;
Se sun mureta l' è perchè sto al sul,
Mureta mi e bianc al me amur.

17. Al me amur l' è andat e poi l'è gnü,
L' a fatt come la paja rebattü;
La pàja rebattü non fa furment,
L' amur ch' l' è riturnà la var pü gnent.

18. Mi j' o piantà 'na vigna in mes al mare
Minca trei giorni i j' ò portà 'na cana;
La vigna an mes al mar a l'ó piantaja
Cun un bindlin murel a l' ò ligaja.

19. I' ò vist la me signura an mes al mare
Setàja an s' ün barchett che la cüsiva;
Fin a li pesci stavan a sentire
Quelle dolci parole ch' la disiva.

20. Vuréva èsi granda cume sun bela
Vuréva rubè 'l moros a me surela,
Le l' è la prima e mi sun la derrièra
A vurev maridarmi mi che sun pü bela.

21. O cul bel giuvo dal cappel burdà
An savreis dà dle növe del me innamurà?
Voster innamurà j' ò vist jer e ancoi
Ch' l' andava a la funtana parà béive i boi.

22. Si l' ei vedülo jer lo vederei duman,
O ma déje ün po'l bun dì, tucchéje ün po' la man,
Tucchéje ün po' la man, o deje ûn po'l bun dì
Die d' sì cu s' ricorda cul che m' a prumì.

23. O che cul che j' ò prumis l' è 'n anellin d' argent
O sa j' ò prumis d' spusèla quand cu sia temp,
O cul che j' ò prumis mi j' l' attenderò
O sa i'ò prumis d'spuséla, sì la spuserò.

24. Per fé l' alsìa ai va de le stele
Per fé l' amur ai va dal fie bele,
Per féla bianca ai va dei du savun
Per fé l' amur ai va di bun garsun.

25. Sun stait a Ruma a cunfessem dal papa
I' ó dicc se fé l' amur a l' è peccato:
E chil um n'a dicc ün atra pü bela,
A fé l' amur ai vo mascc e fümèla.

26. O bela fia, suma chi an tra dui,
Tüti dui per far l' amur cun vui;
Vi tucca vui, fiola, avei avvertensa
Cul che fa nent par vui déie licensa.

27. I' ò sentù, corin, ch' a 't vori andė via
At faró üna carta che t' anderai mia,
Ogni cantun ai büterò una spia:
Duva t' ei sta, corin, anima mia?

28. I' ò piantà üna vigna an mez al mar,
Ades che l' ò ridüta an l' è pü mia;
Cusì la fa la mamma a la so fia,
L' alleva granda granda e poi la dà via.

29. L' amur la va e la ven e la gira il mondo
La passa 'l mar senza toccare il fondo,
La passa 'l mar e poi ancura la marina
Senza toccare 'l cor a la biondina.

30. Mi sun passà da chi an pressa an pressa
J' era dui müt che cantavu a la finestra,
J' era dui surd che stavu a sentire,
J' era dui orb che stavu a riguardare.

31. Stela diana che t' accumpagni il sole
Accumpagna il mio amur fin a la porta,
Fin a la porta e fin in cameréla
Accumpagna il mio amur, lüsenta stela.

32. La ca del me amur la uarda in piassa,
La sua auta, la mia l'è bassa;
La sua auta, l' è da signuria,
La mia bassa, l' è da povra fia.

33. Uardéla là cula casin-na bianca
Andù cu' j va i giuvo a pié la perdunansa;
Ai van tanto d' istà come d' inverno,
Al paradis di giuvo l' è l' inferno.